

EL ESTILO ALLA TURCA A FINALES DEL SIGLO XVIII: RAZA Y GÉNERO EN LA SINFONÍA Y EL SERRALLO *

Mary Hunter

De todas las culturas “exóticas” que poblaron la conciencia popular durante el siglo XVIII, la del Imperio Otomano fue una de las pocas con las que un número significativo de europeos occidentales pudieron haber tenido alguna experiencia directa aunque limitada. En ocasiones, desde el siglo XVI, varias ciudades europeas habían contado con enviados y embajadas, pero tras la derrota militar final de los otomanos (Tratado de *Passarowitz* de 1718), los enviados y embajadores otomanos eran mandados regularmente junto con enormes séquitos para establecer alianzas políticas, intercambios culturales y acuerdos tecnológicos con el oeste.¹ Aunque las descripciones de viajeros de la música turca empezaron mucho antes de 1700, continuaron con profusión durante el siglo XVIII, y muchos de los tratados musicales de la época mencionan de forma habitual las prácticas o recursos musicales turcos.² Las bandas musicales jenízaras (militares turcos) estaban entre los principales agentes del intercambio cultural; tocaban en Europa con bastante frecuencia desde principios del siglo XVIII y se encontraban en numerosas cortes europeas, a partir de que los monarcas polaco

* *The Alla Turca Style in the Late 18th-C: Race and Gender in the Symphony and the Seraglio*, perteneciente al volumen *The Exotic in Western Music*, editado por Jonathan Bellman. © Jonathan Bellman (1998). Traducido y publicado con permiso de Northeastern University Press.

¹ Una de las embajadas temporales más importantes y mejor documentadas, la de Mehmet Efendi en París en 1720-21, está descrita con detalle en la obra de Fatma M. Ge Goçek *East Encounters West: France and the Otoman Empire in the Eighteenth Century*. Oxford, Oxford University Press (1987).

² El estudio de Miriam Karpilow Whaples “*Exoticism in Dramatic Music, 1600-1800*” (tesis doctoral, Indiana University [1958]) adjunta una útil selección de pasajes de ambos tipos de escritura al conjunto de su disertación. Thomas Betzwieser, *Exotismus und Türkenoper in der französischen Musik des Ancien Régime: Studien zu einem ästhetischen Phänomen*; Laaber, Laaber-Verlag (1993); incluye también un número de pasajes, y reproduce además por completo el *Essai sur la musique orientale comparée à la musique européenne* (Constantinople, 1751). El estudio de Mary Rowen Obelkovich “*Turkish Affect in the Land of the Sun King*” *Musical Quarterly* 63 (1977), págs. 367-89, incluye una variedad de respuestas francesas a la música turca, al encontrar su camino en la práctica y la teoría entre 1625 y 1700. Entre los teóricos de la música de ese siglo que prestaron especial atención a la música turca se encuentran Johann Georg Sulzer, con sus obras *Allgemeine Theorie der schönen Künste* (Leipzig, 1771-74) y *Geschichte des transalpinischen Daciens, das ist, der Walachey, Moldau, und Bessarabiens*, 3 vols. (Viena, 1781-82; de éste último se han seleccionado pasajes en el ensayo de Whaples “*Exoticism in Dramatic Music*”). Christian Friedrich Daniel Schubart, con su obra *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst* (Viena, 1806); y el *Dictionnaire de musique* (París, 1768), de Rousseau.

y ruso les hubieran solicitado en la segunda década del siglo XVIII. Las imitaciones europeas de estas bandas de música eran algo común en la segunda mitad del siglo, y el estilo o "topos" *alla turca*, como se llama normalmente, se basa principalmente en música jenízara.³

Sin embargo, el estilo *alla turca*, como muchos comentaristas han señalado, representa sólo una de las muchas versiones posibles de "lo turco", y doy por descontado que la versión elegida tiene más que ver con los intereses europeos que con algo intrínseco de los turcos o de la música turca.⁴ Así, al describir ejemplos de este estilo, me interesan tanto los principios que subyacen en el *alla turca*, como los recursos turcos concretamente empleados; por ejemplo, hay formas particulares de deformar la sintaxis del periodo clásico que resultan ser tan importantes en este estilo como en su imitación. Las preocupaciones de toda Europa se reflejan de forma tan evidente en los niveles sociales y semánticos más generales de la "turquerie" como en el nivel de la sintaxis musical. Por ejemplo, la figura de la autoridad musulmana se representa en las narraciones y piezas teatrales "turcas", y se muestra en las óperas (no por casualidad, en un periodo de la Historia europea en el que la naturaleza del poder era un interés dominante), tan bárbara e irracionalmente cruel como en muchos de los cuentos de *Las mil y una noches*, o tan decadente y sin dirección, viviendo sólo para los placeres efímeros, como en la obra de Charles-Simon Favart, *Les trois sultanes* (1761).⁵ Tales retratos de abuso o derroche de poder servían al público europeo como advertencias apenas veladas y como comparaciones autocomplacientes; estimulaban los conceptos de superioridad del oeste y justificaban así finalmente la dominación política y económica decimonónica del este.⁶ De manera similar, en un momento en el que la relación de las mujeres con una

³ Para mis propósitos, los conceptos de "estilo" y "topos" son aquí de algún modo intercambiables. "Topos" indica normalmente una sección añadida de música *alla turca* en una pieza más larga, mientras que "estilo" indica normalmente que una pieza completa utiliza elementos *alla turca*. No obstante, utilizo los términos de manera intercambiable al referirme a arias operísticas y a movimientos de danza en óperas.

⁴ Véase la obra de Rena Kabbani *Europe's Myths of Orient*. Bloomington, Indiana University Press (1985). También las de Suzanne Rodin Pucci "The discrete Charms of the Exotic Fictions of the Harem in Eighteenth-Century France" y de Frances Mannsäker "Elegacy and Wildness: Reflections of the East in the Eighteenth-Century Imagination" ambas en *Exoticism in the Enlightenment*, ed. G. S. Rousseau y Roy Porter. Manchester, Manchester University Press (1989); págs. 145-174, 175-196.

⁵ Las imágenes brutales de los sultanes y otros gobernantes en los cuentos de *Las mil y una noches*, y sus innumerables imitaciones, constituyen el fondo literario para el terror evocado por el bajá y sus compañeros en las obras de Mozart.

⁶ La idea de que las imágenes occidentales del Oriente estaban construidas para servir a los propósitos del oeste más que reflejar fielmente (o al menos de manera compleja) las costumbres y experiencias de otros pueblos, es ahora un tópico, debido en gran parte al trabajo de Edward Said en su influyente libro: *Orientalism*. Nueva York, Pantheon Books (1978). Sus ideas básicas, por ejemplo, dominan la obra de Rousseau y Porter *Exoticism and the Enlightenment*. Con respecto a la música "turca", Whaples ("Exoticism in Dramatic Music") señala ya en 1958 que el estilo *alla turca* no estaba inspirado estrechamente en la verdadera música turca, sino que lo modificaba; era una versión "nota errónea" de la música occidental, para reproducir las diferencias entre esa música y la música con la que los compositores europeos estaban familiarizados.

emergente esfera pública era un frecuente tema de discusión, los estereotipos idénticos de la libertina amante oriental y la sumisa esclava del este funcionaban ambos como advertencia y fantasía.⁷

Poder y sexo, sin embargo, no son temas separados en las versiones del Oriente del siglo XVIII. Mientras que en la música instrumental, la connotación del topos *alla turca* es siempre la belicosa barbarie hipermasculina, en la ópera, el lugar de representación para la *turquerie* es casi siempre un serrallo –gobernado y vigilado por hombres identificados como musulmanes y enmarcado por música jenízara, pero habitado por y centrado en las mujeres–. Estas mujeres son de variados orígenes étnicos y se las identifica típicamente con temas musicales no claramente “exóticos”. No obstante, siguen encarnando, en un grado u otro, las fantasías orientalistas acerca de las mujeres del serrallo. Una variedad de obvios y sutiles elementos exóticos musicales pintan un complejo cuadro de los aspectos atractivos y repulsivos de los *Otros*, hombres y mujeres, dominantes y sumisos, dóciles y rebeldes.

El topos jenízaro en la música instrumental.

Domesticación y exotización

Se pueden encontrar dos categorías distintas de imitación jenízara en la música instrumental de finales del s. XVIII, a menudo en conjunción, pero a veces de forma separada; tienen historias bastante diferentes, pero ambas representan las tensiones entre los fenómenos musicalmente exóticos de asimilación y distanciamiento en este periodo. El primer efecto jenízaro fue la instrumentación, en especial el uso de instrumentos tan vistosos como los platillos (inventados en Turquía e introducidos en la música occidental por las bandas jenízaras), el bombo, o la pandereta, que se encontraban en el auténtico *mehter* (banda jenízara), así como el triángulo, que parece haber sido una incorporación occidental.⁸ Aunque la *batterie turque* (el conjunto de percusión “turca”) empezó como una marca de exotismo, se asimiló rápidamente dentro de la música militar o de estilo militar, obviamente con pocas implicaciones exóticas. En realidad, las marchas “turcas” para bandas se hicieron, con bastante rapidez, indistinguibles de las marchas militares habituales a finales del siglo XVIII y principios del XIX. La costumbre británica (ahora en gran parte desaparecida) de vestir a los tamborileros de

⁷ La obra de Alain Grosrichard *Structure du sérail: La fiction du despotism asiatique dans l'Occident classique* (París, Editions du Seuil, 1979) examina el significado del serrallo oriental en las mitologías políticas europeas (mayormente francesas) desde perspectivas políticas y psicoanalíticas.

⁸ Karl Signell, “Mozart and the Mehter” *Turkish Music Quarterly* 1 (1988); pág. 12. Utilizado largo tiempo en occidente, a menudo con anillos sueltos en la barra de abajo, el tintineo del triángulo habría sido utilizado para reproducir el de un instrumento turco si éste no estaba disponible.

las bandas de marcha con mandiles de piel de leopardo y de hacerles ejecutar trucos con sus baquetas, aún cuando la música no tenga ninguna asociación exótica, es un recuerdo de la profunda práctica orientalista de incluir entre las tropas efectivos de origen africano, que tocaban la percusión "turca" y, por lo tanto, un eco del exotismo de las bandas jenizaras.⁹

El significado de la *batterie turque* se despeja totalmente en música programática exótica o en las secciones instrumentales de óperas, tales como las oberturas de *La rencontre imprévue* de Christoph Willibald Gluck o *Die Entführung aus dem Serail* de Mozart, o la "danza de los escitas" en *Iphigénie en Tauride*. Sin embargo, particularmente en conjunción con la domesticación militar de la percusión turca, no está claro el grado en que la sección *alla marcia* del último movimiento de la Novena Sinfonía de Beethoven o el segundo y el último movimiento de la Sinfonía *Militar* núm. 100 de Haydn, tienen connotaciones exóticas. Estos ejemplos sinfónicos de instrumentación jenizara no pierden completamente la asociación con un tema exótico –en realidad, una lectura de estos dos ejemplos es la inclusión de bárbaros en un universalismo eurocéntrico;¹⁰ pero sus conexiones igualmente fuertes con la música militar local debilitan el sentido de que su único propósito es reiterar la caricatura común del Islam–.

Si el uso de timbres jenizaros en la música de estilo militar se domesticó rápidamente, perdiendo en ocasiones su asociación explícita con la música "turca", la música para piano sin asociaciones *alla turca* a finales del siglo XVIII podía ser fácilmente "turquificada" con la aplicación del registro "turco" o "jenizaro" en pianos preparados para el efecto. Este registro producía efectos de "bombo", "platillos" y "triángulo".¹¹ El timbre, en este caso, se podía utilizar como el único indicador de exotismo.

La segunda categoría de efectos jenizaros incluye recursos melódicos, rítmicos, armónicos y fraseológicos sin particulares asociaciones tímbricas. Estas características musicales, más allá del uso de la percusión turca, bien descritas por Miriam Whaples y Jonathan Bellman,¹²

⁹ H. G. Farmer y James Blades, "Janissary Music", en *New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Londres, Macmillan (1980); 9:497. Varios retratos decimonónicos de bandas británicas muestran este fenómeno; al parecer, no resultaba inusual para los chicos jóvenes el desempeñar en la banda el papel de "blackamoor", enfatizando más la diferencia entre la mayoría de los miembros de la banda y el exótico recuerdo.

¹⁰ Esta interpretación está sustentada de forma explícita por el texto de la obra de Beethoven, pero está también implícita en las sinfonías londinenses de Haydn, escritas después de que Haydn fuera informado (por Dies) de que se había dicho que su lenguaje podía ser entendido en el mundo, al utilizar una variedad deslumbrante de recursos, con frecuencia en yuxtaposiciones sorprendentes. Véase más abajo un momento "turco" de la Sinfonía núm. 104. El comentario de Haydn puede ser encontrado en *Haydn: His Life and Music*, de H. C. Robbins Landon y David Wyn-Jones. Bloomington, Indiana University Press (1988); pág. 181.

¹¹ Kenneth Mobbs, *Stops and Other Especial Effects on the Early Piano*, *Early Music* 12 (1984); págs. 471-76.

¹² Whaples, *Exoticism in Dramatic Music*, págs. 153-66; Jonathan Bellman, *The Style Hongrois in the Music of Western Europe*, Northeastern University Press, Boston, 1993; cap. 2: *The Magyars, the Turks, The Siege of Vienna, and the Turkish Style*, págs. 25-46 (*Magiares, turcos, el sitio de Viena, y el estilo turco*, artículo publicado en castellano en el monográfico del presente volumen de *Quodlibet*).

continuaron siendo exóticas durante toda la última parte del siglo. En realidad, como Bellman ha señalado, persistían, apenas modificadas, en las “tradiciones de la música gitana” del siglo XIX (*alla turca* se convierte en *all'ongherese*). Los “turquismos” melódicos incluyen repetición de saltos de tercera, grupetos y esquemas frecuentes o repetidos de floreos, como los que se encuentran en la obertura de *L'incontro improvviso* de Haydn (véase el ejemplo 1) (el conocido rondó “*alla turca*” de Mozart también los incluye todos). Además, las características melódicas del *topos* incluirían una abundancia de *acciaccature* u otros adornos “disonantes” anticipados a las notas, como en la obertura de *La rencontre imprévue* de Gluck (ejemplo 2 y también en el fragmento de Mozart del ejemplo 3c). Con respecto al ritmo, la música en estilo *alla turca* es casi siempre de ritmo binario; el primer tiempo del compás está, a menudo, fuertemente acentuado y precede a uno o más tiempos débiles con ataques más ligeros, imitando posiblemente la técnica jenízara de “marcar las partes rítmicas más largas (en el bombo) con una baqueta grande en la mano derecha, mientras se mantiene una figura de duración más pequeña con una ligera vara en la mano izquierda”.¹³ En cuanto a la armonía, la música *alla turca* es, a menudo, bastante estática, conservando los mismos acordes durante varios compases a la vez, y pasando de forma bastante abrupta de un acorde –o incluso de una frase armónica simple– a otro (los ejemplos 1 y 2 muestran estas características rítmicas y armónicas). Alternativamente, se evita toda armonía en favor de la escritura al unísono, como en los compases iniciales del aria de Gluck “*Les hommes pieusement*”, tratado más tarde por Mozart como variaciones (en “*Unser dummer Pöbel meint*”), que no sólo empiezan en unísono, sino que también conservan destacadas octavas paralelas, aún cuando la textura no es en unísono (ejemplo 3).

Ejemplo 1 Franz Joseph Haydn, *L'incontro improvviso*. Obertura, cc. 20-25

The image shows a musical score for Franz Joseph Haydn's Overture to *L'incontro improvviso*, measures 20-25. It is written in G major (one sharp) and 2/4 time. The score is presented in two systems, each with a treble and bass staff. The first system contains three measures, and the second system also contains three measures. The music features characteristic 'alla turca' elements such as repeated eighth-note patterns, acciaccature, and static harmonic structures.

¹³ Signell, “Mozart and the Mehter”; pág. 10.

Ejemplo 2

C. W. Gluck, *La rencontre imprévue*. Obertura; cc. 12-20

[Allegro]

Ejemplo 3

W. A. Mozart, Variaciones sobre “*Unser dummer Pöbel meint*”, K.455. Tema, cc. 1-2

Thema
Allegretto

a)

Mozart, Variaciones sobre “*Unser dummer Pöbel meint*”. Variación 1, cc. 1-2

b)

Mozart, Variaciones sobre “*Unser dummer Pöbel meint*”. Variación 2, cc. 1-2

c)

Práctica y principios del *alla turca*: imitación y translación

Si el estilo *alla turca* se considera, ante todo, como imitación de un original, la pregunta obvia y principal para el estudioso es la exactitud de la imitación. Las respuestas a esta pre-

gunta tienden a centrarse en segmentos de la música relativamente pequeños.¹⁴ Sin embargo, si el *topos alla turca* es considerado como la translación de una percepción de la música turca, entonces, la pregunta principal del investigador viene a ser, no las particularidades de figuras o recursos individuales, sino los principios subyacentes de la translación y la naturaleza de las percepciones sobre las que se basa la translación. Teniendo en mente esta pregunta, es posible considerar periodos de música más amplios. Ambos enfoques son necesarios, aunque el primero es más común en la literatura que el segundo.

Es difícil decir qué rasgos particulares del *topos alla turca* -repetición de terceras, adornos, ritmos binarios repetitivos, etc.- transmitían de manera más fiel las características más notables de la música jenízara, puesto que se había escrito poco de ella. Sin embargo, está claro que ninguna imitación europea igualaba el timbre o el volumen del original turco. Johann Adam Hiller, por ejemplo, describe la "banda jenízara" de la corte rusa en 1739, formada por músicos de corte alemanes, como "*immer noch zu melodiös, und nicht genug [sic] irregulär oder türkisch*"¹⁵ (siempre demasiado melodiosa, y no lo suficientemente irregular o turca). Aun dado el abierto deseo de Hiller de representar la música jenízara como irreductiblemente salvaje y diferente, otros comentarios confirman que el timbre del sonido jenízaro no se podía reproducir con instrumentos europeos. No sólo eso, sino que (en línea con los comentarios de Hiller) existía una opinión general clara en cuanto a que no era deseable que la música europea fuera más allá de las normas aceptadas, incluso al representar a un bárbaro encolerizado. La famosa carta de Mozart acerca de la furia de Osmin en su "*Drum beim Barte des Propheten*", ilustra exactamente ese punto:

Las pasiones, ya sean o no poderosas, no deben ser expresadas hasta el punto de disgustar [...] y la música, incluso en la situación más horrible, nunca debe ofender al oído.¹⁶

¹⁴ Este enfoque está demostrado dramáticamente en Mehter Musikisi, Haydar Sanal, Milli Egitim Basimevi. Estambul, 1961; págs. 121-25; donde los pocos ejemplos de música jenízara anteriores a 1826 son comparados con fragmentos del Rondó "*alla turca*" de Mozart.

¹⁵ Ivano Cavallini en "*La musica turca nelle testimonianze dei viggiatori e nella trataristica del settecento*", artículo publicado en *Rivista italiana di musicologia* 21 (1986), págs. 144-69; señala la perplejidad con la que muchos observadores europeos hacían constar la transmisión oral de la música turca y su consecuente carencia de fuentes. Kurt Reinhard y Ursula Reinhard en *Die Musik der Türkei*, 2 vols., Heinrichshofen, Wilhelmshaven (1984); 1:172-76; transmiten las tres versiones escritas conocidas de música jenízara anterior a 1826 (los jenizaros fueron disueltos en 1826). Gracias a Ralph Locke por señalar esta fuente. La cita de Hiller viene del estudio de Johann Adam Hiller *Wöchentliche Nachrichten und Anmerkungen die Musik betreffend*, 4:205, citado en la obra de Betzwieser, *Exotismus und Türkenoper*; pág. 99.

¹⁶ Carta a Leopold Mozart, 26 de septiembre de 1781. *The Letters of Mozart and His Family*, 2ª ed. Londres, Macmillan (1966); pág. 769.

Esta estética, por supuesto, se aplicaría igualmente a la cólera de un personaje europeo, pero era en particular importante exponerla con respecto a un musulmán, donde los recursos musicales “toscos” y “primitivos” tal vez estaban demasiado disponibles.

Miriam Whaples señala mordazmente que, pese a los rasgos individuales de la música turca adoptados más o menos fielmente por compositores europeos, el aspecto más llamativo de la versión europea de la música turca fue cómo evitaba, de forma general, el “*usul*”, el esquema rítmico repetido que estructura el curso de la música. Y aun cuando un simple *usul* (como $\text{♩} \text{♩} / \text{♩} \text{♩} \text{♩}$) aparece en la música europea (como en el Rondó “*alla turca*” de Mozart), no es el fundamento invariable de la pieza, sino más bien un recurso más o menos colorista desplegado de forma intermitente. El *usul* era mencionado en algunos escritos teóricos sobre música turca y, como apunta Whaples, no era ni mucho menos inaudible.¹⁷ Las razones de la omisión de una reproducción literal del *usul* en la música europea de estilo turco no están claras. De cualquier manera, el *usul* no tiene un análogo claro en la música europea de ese periodo, mientras que los otros rasgos superficiales asociados al estilo “turco” eran relativamente fáciles de transferir (los instrumentos de percusión, por ejemplo, o la repetición de intervalos de tercera), o eran reproducibles dentro de las prácticas del estilo del siglo XVIII en maneras en las que los aspectos “isorrítmicos” del *usul* no lo eran.¹⁸ Al mismo tiempo, el principio de repetición es bastante característico del estilo *alla turca*, como supone Thomas Betzwieser en su discusión sobre la “*Marche des janissaires*”, incluido en la obra no publicada de Sébastien Broussard *Collection de partitions de sonates*.¹⁹

En realidad, el concebir el *alla turca* como un conjunto de principios de traslación tanto como (o más que) un conjunto de recursos imitativos subraya el modo de pensar orientador del *topos* y sugiere ejemplos de exotismo que no harían uso evidente de sus timbres o giros melódicos. No se necesita más que pasar revista a los comentarios de observadores contemporáneos, para encontrar los principios relevantes. Incluso algunos escritores de viajes y tratados que mostraron interés por la música turca o de otros pueblos islámicos y describieron sus instrumentos y repertorio con alguna simpatía no pudieron evitar parciales juicios negativos. Estos juicios negativos entran en dos grandes categorías: deficiencia, e incoherencia o irracionalidad. Aunque el término de Whaples “estilo de nota errónea” [*wrong note*

¹⁷ Whaples, “*Exoticism in Dramatic Music*”; pág. 159.

¹⁸ Betzwieser en *Exotismus und Türkenoper*, págs. 88-89, describe los intentos de Blainville (en el capítulo turco de su *Histoire générale, critique et philologique de la musique* de 1767) por explicar los microtonos de la melodía turca en términos de la escala temperada europea, y sugerir luego cómo la melodía turca podría ser reproducida con los instrumentos y la notación occidental. Los intentos por “traducir” la música turca no estaban, pues, ni mucho menos limitados a los compositores.

¹⁹ Betzwieser, *Exotismus und Türkenoper*; págs. 103-5. El artículo también se encuentra (con variaciones) en una serie de otras fuentes primarias.

style"] también invoca el principio de deformar lo familiar para evocar lo exótico, sugiere también un nivel de disonancia, que considero relativamente raro en el *alla turca* de finales del siglo XVIII, y sugiere también un énfasis en las expectativas tonales que minimiza la importancia del ritmo y la forma en esta versión de lo exótico. Al mismo tiempo, es importante reconocer que, ante la ausencia de signos específicos de "carácter turco", la "deficiencia" e "incoherencia" deben adoptar formas particulares para funcionar como marcadores de exotismo.

Las explicaciones dadas en los siglos XVII y XVIII sobre la música del Oriente Medio articulaban, más a menudo, el principio de deficiencia con respecto a la carencia de polifonía o armonía. Incluso Charles Fonton, que hizo heroicos esfuerzos en el relativismo cultural en su *Essai sur la musique orientale comparée à la musique européenne* de 1751, reprochaba a los músicos orientales su carencia de conocimientos de proporción y armonía, denominando a la dependencia europea de la armonía "la única ventaja que la música europea tiene sobre la oriental":

Pero lo que se les puede reprochar es que, al ignorar las reglas de la proporción en la elección [*assortiment*] de notas, no tengan idea de música a varias voces, ni de un sonido [*ton*] dividido en fundamental, tercera, quinta y octava, lo que forma la base y el fundamento de nuestra música y de todo lo que se llama contrapunto sencillo o figurado. Como consecuencia, en un concierto de música oriental no se oye ni bajo, ni soprano, ni contralto, ni tenor, etc. Todos los instrumentos tocan exactamente lo mismo al unísono, sonando como uno solo; en cambio, en la música europea la división del sonido en cuatro partes forma, con octavas (adicionales), ocho partes diferenciadas, cada una de las cuales es tocada por un instrumento. Estas partes, sin embargo, se unen mediante el entendimiento y la semejanza entre ellas, en un todo concordante y armónico.²⁰

La discusión sobre el *usul* de Franz Joseph Sulzer demuestra asombrosamente cómo un principio de incoherencia puede surgir incluso de una discusión razonada y detallada sobre la música de Oriente Medio. Después de describir el sonido de la banda jenízara con palabras como "alboroto" ["*Wirbel*"], "estrucendo" ["*Klappern*"] y "ruidoso maullido" ["*lärmendes Katzengeschrey*"], pasa a una descripción de los principios del *mehterbane*, que imagina como "correctamente interpretado" ["*gut aufgeföhret*"]. Entre los principios, por supuesto, se encuentran los diferentes "*Taktarten*" [*usuls*], de los cuales describe tres. Del tercero (un

²⁰ "Mais ce qu'on peut leur reprocher, c'est qu'ignorant les règles de proportion dans l'assortiment des sons, ils n'ont nulle idée de la musique à plusieurs parties, ny du ton divisé en pre, tierce, quinte et octave, ce qui fait la baze [sic] et le fondement de notre musique, et de tout ce qu'on apele [sic] contre-point simple, ou figuré. De là vient que dans un concert de musique orientale, l'on n'entend ny basse, ny dessus, ny taille, ny haute-contre etc. Tous les instruments montés à l'unison jouent absolument la même chose, et ne paroissent faire qu'un même instrument, tandis que dans la musique européenne la division du ton en quatre, fournit avec les octaves huit parties différentes, dont chaque une sera joué[e] par un instrument, et qui reunis ensemble, ne formeront cependant par le raport et l'analogie qu'il y aura entre elles qu'un tout concordant et harmonique" (Fonton, *Essai*; págs. 48-50. Citado en la obra de Betzwieser *Exotismus und Türkenoper*; pág. 383).

esquema de treinta y un tiempos rítmicos) comenta: “¡Hasta ahora no se acaba el primer compás! ¿Pero quién puede darle sentido?” [*Wer kann sich darein finden?*].²¹ Ni tan siquiera la disección y explicación borran o minimizan la fundamental incoherencia musical. Para otros observadores, la falta de notación en la música turca era una evidencia más de irracionalidad. Charles de Blainville, por ejemplo, señala que “los turcos no tienen un sistema racional de música; además, apenas escriben sus canciones”.²²

Los coros y danzas escitas de *Iphigénie en Tauride*, de Gluck, ejemplifican bastante bien estos principios, ambos de manera intrínseca y en contexto. La deficiencia está más marcada que la incoherencia (en realidad, en algunas partes la música es demasiado coherente), pero hay momentos de complicación que pueden ser leídos como representación de un tipo de irracionalidad. El coro inicial expone la *batterie turque*, los ritmos repetitivos y los frecuentes grupetos característicos de este estilo. Aunque la textura no es a unísono, el movimiento en gran parte paralelo entre bajo y soprano de los cc. 4-7 (ejemplo 4) sugiere una insuficiencia contrapuntística, al menos en proporción con las quejas de Fonton sobre la música turca. El unísono mismo llega en los cc. 22-24 (ejemplo 5), mientras el movimiento en apariencia inevitable hacia la tónica es desviado hacia una semicadencia con una escala en unísono desde la tercera a la quinta. Esta semicadencia es contestada por otra frase de cuatro compases, cuya esperada conclusión de cuatro compases se amplía a seis, con series de incongruencias melódicas. Aunque el simple hecho de ampliar a seis compases no es algo por completo extraordinario, se vuelve llamativo no sólo por la adherencia acorazada a frases de cuatro compases en el resto del coro, sino por lo artificioso de la construcción motivica.²³ El movimiento de danza final fuerza la irregularidad al final (cc. 89 y ss.), el c. 112 funciona tanto como final de una unidad de dos compases, siguiendo el esquema establecido a lo largo del movimiento, como comienzo de una frase de cinco compases (!), en la que ni el c. 113 ni el 114 parecen sobrar; el esperado acorde de dominante en el c. 115 se retrasa medio compás (ejemplo 6). De hecho, los seis compases finales no interrumpirían un esquema de baile basado en las frases de seis compases del resto del movimiento, pero dan la impresión de torpeza o incoherencia fraseológica, en especial, al final de un movimiento agresivamente regular. Este movimiento, de forma más evidente que el coro inicial, ejemplifica el principio de deficiencia: hay más unísonos; la gran mayoría de las armonías está en estado fundamental, y lo más complicado que aparece es un acorde de séptima de dominante en primera inversión;

²¹ Sulzer, *Geschichte des transalpinischen Daciens*, pasajes seleccionados y traducidos en la obra de Whales, “*Exoticism in Dramatic Music*”; págs. 320-27.

²² “*Les turcs n'ont point de Système de Musique raisonné, à peine notent-ils leurs airs*”. Blainville, *Histoire de la musique* (París, 1767), citado por Cavallini en “*La musica turca*”; pág. 160.

²³ El *ritornello* inicial se divide claramente en 4/4, pero las dos unidades de cuatro compases se dividen en 1 + 3, lo que confiere una sensación de irregularidad que falta bastante en las secciones vocales.

cada idea motívica se repite varias veces, o de forma inmediata o más tarde; y la inclusión de un silencio o una blanca al final de cada unidad de dos compases (excepto cc. 101-106) sugiere no sólo un repertorio motriz de signos, sino también una cierta deficiencia de inventiva musical. Así, Gluck enfatiza el carácter rudimentario de su música escita, comenzando los recitativos intersticiales (ambos iniciados por Ifigenia) con armonías en relación, exquisitamente cromática, con la tonalidad de los movimientos escitas.²⁴

Ejemplo 4 Gluck, *Ifigenia en Táuride*. Acto I, escena 3ª. Coro escita, cc. 1-8

Ejemplo 5 Gluck, *Ifigenia en Táuride*. Coro escita, cc. 21-34

[Allegro]

²⁴ "Malheureuse" sigue al coro escita inicial en re mayor con una falsa relación entre el *re* anacrúsico del solo de *Ifigenia* y el del bajo *re*# de la V/ii bajo el *si* de ella, mientras la repetición del coro en re mayor es seguida por una primera inversión V/vi (*la*# en el bajo) en el solo de *Ifigenia* "Dieux".

Ejemplo 6 Gluck, *Ifigenia en Táuride*. Acto I, escena 4ª, ballet 4º; cc. 109-116

[Allegro]

El estilo *alla turca*, en relación con la verdadera música jenízara, tiende, por tanto a representar, la música turca como una versión incompleta o confusa de la música europea, más que como un fenómeno con sus propios términos de explicación y referencia. La representación del otro, completamente definida por la supuesta norma de lo familiar, es una estrategia colonialista y paternalista descrita por muchos autores; el estilo *alla turca* es ahora otro ejemplo de cómo las numerosas ideologías sociales y políticas pueden ser cifradas en la música misma.

Los turcos y los demás “otros”

El contenido musical del estilo *alla turca* no sólo representa una actitud sencillamente “orientalista” hacia la música turca, sino que el modo en que este topos se utilizaba ejemplifica una orientalización clásica, al borrar los límites de los distintos tipos de “otros”. La transformación del *alla turca* en *all’ongherese* ya ha sido mencionada. En proporción a esta indeterminación étnica, varios de los rasgos del estilo *alla turca* se utilizaron para significar barbarie general más que el carácter turco por sí mismo. La música del autoritario Rodomonte de Haydn en *Orlando Paladino*, por ejemplo, está llena de “turquismos”, desde belicosos trinos medidos que parecen sugerir los choques de sables, hasta un aria completa cuyo principal tema musical constituye una carencia de invención verdaderamente virtuosística. Esta aria, “*Mille lampi d’accese faville*”, refuerza su “carácter turco” estructural con “turquismos” superficiales (ejemplo 7). El uso del registro *alla turca* para representar la barbarie general se aprecia en la música instrumental de la época, que está llena de momentos que sugieren bar-

barie o diferencia, sin identificarse estos mismos como “turcos”, a través del uso de la percusión o mediante indicaciones extra-musicales, como el simple empleo de la palabra “turco”.

Ejemplo 7 Haydn, *Orlando paladino*. Número 26, Rodomonte, “Mille lampi d’accese faville”
[“Esta bélica espada lanzará mil rayos centelleantes”]; cc. 11-17

[Presto]

Mil - le lam - pi d'ac - ce - se fa - vil - le vi - bre - rà que - sto bel - li - co ac -
cia - ro, vi - bre - rà que - sto bel - li - co ac - cia - ro,

Por ejemplo, aunque la última frase de la exposición del movimiento final de la Sinfonía núm. 104 de Haydn añade de forma clara un tipo de barbarie a la connotación “campesina” del resto del movimiento, los bárbaros no tienen una identidad étnica clara (ejemplo 8). Lo mismo podría decirse de los cc. 27-34, y su posterior repetición (cc. 262-269) en el último movimiento del Cuarteto de cuerda en fa mayor op. 18 núm. 1, de Beethoven (ejemplo 9), y de otros innumerables momentos en los que, de repente, se recurre a una textura unísona, repetición de adornos, una inusual repetición motívica o a un sorprendente modo menor, o al uso de algún otro recurso musical exótico que descarta o disminuye un rasgo “normal” del estilo. La implicación socio-política de tales momentos sería la existencia de una cierta seguridad o comodidad en transformar algo en exótico; una vez que “el turco” (y su equivalente) puede representarse mediante una caricatura, esa caricatura se convierte en una parte normalizada o domesticada del discurso “civilizado”.

Ejemplo 8 Haydn, Sinfonía núm. 104 en re mayor, "Londres". Último movimiento, cc. 108-116.)

[Spiritoso]

cuerdas y viento al unísono

Ejemplo 9 Ludwig van Beethoven, Cuarteto de cuerda en fa mayor op. 18 núm. 1. Último movimiento, cc. 27-34

[Allegro]

El género *alla turca*

La discordante simplicidad del estilo *alla turca* en la música instrumental de finales del siglo XVIII es tan notoria, tan clara y tan exclusiva como signo del exotismo, que sorprende

leer descripciones contemporáneas que evocan imágenes de esta música bastante diferentes, incluso contradictorias. Tales escritos anecdóticos y teóricos describen las bandas jenízaras, por supuesto, pero también señalan a menudo tanto la música religiosa de los derviches como un estilo más doméstico o “de cámara” que se distingue principalmente por cualidades “patéticas y conmovedoras [...] suaves y lánguidas.”²⁵ El comentario evaluativo de J. B. De la Borde, tras páginas de descripción más analítica o “científica”, ejemplifica esto:

La música de los turcos no es tan animada como la de los beduinos: hay un aspecto melancólico y pesimista en todo lo que hacen.²⁶

La descripción en 1718 de Lady Mary Wortley Montagu sobre la música y danza en los aposentos de Fátima, la esposa del *kabya* en Constantinopla, sugiere también un aspecto de la música turca bastante diferente de las bandas jenízaras:

Cuatro [esclavas] comenzaron inmediatamente a tocar algunas suaves melodías con instrumentos -instrumentos que parecían algo entre laúd y guitarra- que acompañaban con sus voces, mientras las otras danzaban por turnos [...]. Nada podía ser más ingenioso o más apropiado: las melodías tan suaves, los movimientos tan lánguidos, acompañados por pausas y miradas perdidas, ellas echándose hacia atrás y luego reincorporándose de manera tan hábil, que estoy segura de que el más frío y rígido mojigato no podría haberlas mirado sin pensar en algo de lo que no se puede hablar... Le puedo asegurar que la música es extremadamente conmovedora.²⁷

Particularmente llamativos, en comparación con las connotaciones usuales del estilo *alla turca*, son los contextos predominantemente femeninos y los escenarios de estas descripciones y otras parecidas que entran de lleno en la idea *tout court* oriental como femenino. En las consideraciones habituales sobre el orientalismo, es casi un tópico que “el Oriente”, “el otro” y “lo femenino” estén interconectados de manera inextricable, y que el mismo Oriente represente el papel femenino del objeto que es desvelado, frente al papel masculino de Occidente como sujeto que explora y somete. En estudios sobre ilustraciones y disertaciones orientalistas, principalmente del siglo XIX, se dice que la figura de la voluptuosa mujer oriental, o su multiplicación en el serrallo (por ejemplo, en *El baño turco* de Ingres) condensa y literalmente personifica el misterio, el atractivo de Oriente y la disponibilidad política,

²⁵ Véase la obra de Cavallini “La musica turca”, pág. 149 (esp. las Mémoires del Barón Tott, de 1782). Los adjetivos de mi texto proceden del *Essai* de Fonton, citado por Betzwieser, *Exotismus und Türkenoper*, pág. 83.

²⁶ “*La musique des turcs n’est pas si animée que celle des Bédouins: il y a dans tout ce qu’ils font, un air morne et mélancolique*” (J. B. De La Borde, *Essai sur la musique ancienne et moderne* (París, 1780), 1:382; citado por Cavallini en *La musica turca*, pág. 167).

²⁷ Lady Mary Wortley Montagu, *Turkish Embassy Letters*, ed. Malcolm Jack. Atenas, University of Georgia Press (1993); págs. 90-91.

sexual y comercial.²⁸ Las raíces de la feminización del Oriente en el siglo XIX se adentran profundamente en los siglos precedentes, como sugieren los comentarios de Montagu y La Borde,²⁹ pero el predominio de imágenes femeninas y feminizadoras del Oriente plantea una pregunta acerca de por qué el único modo musical claro de representar el mundo islámico en el siglo XVIII era la excesiva masculinidad del *topos* jenízaro. Las explicaciones habituales del uso de sonidos jenizaros para este propósito tienen que ver con la fácil disponibilidad de las bandas jenizaras –los compositores tenían algo específico que imitar– y con la percepción del imperio otomano como una amenaza principalmente militar.³⁰ Estas explicaciones son perfectamente convincentes, pero no tienen en cuenta el gran contexto analítico del orientalismo, ni –más importante en este contexto– entienden el más sexual de todos los escenarios orientales, el serrallo.

En el siglo XVIII, como en otras épocas, el serrallo funcionaba como paradigma del Oriente, en cuanto a que parecía permitirse los extremos de dominación y sumisión, de poder irracional, crueldad caprichosa y abandono sexual, al tiempo que se creía que alentaba el erotismo desenfadado –tanto homosexual como heterosexual–. El serrallo representaba las relaciones políticas y sexuales; en realidad, era una versión exótica del absolutismo, que resultaba atrayente y repelente por la claridad de sus divisiones sociales por géneros, y apenas hay una historia u ópera “turca” que no incluya ésto o su equivalente. Sin embargo, pese a la claridad de las divisiones sociales, la música de las óperas de serrallo cuenta una historia más o menos compleja, en particular con respecto a la intersección de género y etnia.

El serrallo y la ópera

Sin lugar a dudas, la ópera más famosa sobre tema turco es *Die Entführung aus dem Serail*, de Mozart, cuya historia bien conocida narra el rescate de una princesa europea de un harén, cuyo gobernante tenía propósitos infames hacia ella. Su salvador es su verdadero amor, un príncipe europeo. Su fuga es frustrada y todo parece perdido hasta que el bajá (él mismo un renegado europeo), al descubrir que Belmonte es hijo de su peor enemigo, le

²⁸ Said, *Orientalism*, págs. 179-90, sugiere que los estudios de Flaubert y Nerval sobre el Oriente femenino por un lado se apartan del principal hilo del orientalismo, y por otro lado no son ni mucho menos únicos. La obra de Lisa Lowe *Critical Terrains: French and British Orientalisms* (Ithaca, Cornell University Press [1991]) retoma las observaciones de Said ampliándolas y matizándolas. Más recientemente, Reina Lewis, *Gendering Orientalism: Race, Femininity and Representation* (Londres, Routledge [1996]) retoma el asunto de la participación de las mujeres europeas en el discurso orientalista.

²⁹ Y *Les trois sultanes* de Favart (1761) feminiza de forma bastante explícita al sultán haciéndole capitular a los trucos y artimañas de esclava francesa Roxelane.

³⁰ Es probable que bajo ciertas circunstancias (la visita de un grupo diplomático, por ejemplo) se escuchasen también en Europa las variedades más suaves de la música turca, pero la música jenízara era lo único disponible.

indulta como muestra de gran magnanimidad (que su enemigo ya había mostrado), y renuncia luego a su propio interés por la princesa, al otorgar clemencia y bendición a la afortunada pareja. Los elementos más cómicos los aportan, principalmente, los personajes de clase baja, cuyo jefe es Osmin, principal siervo del bajá y capataz de sus propiedades. Esta historia de amor verdadero y rescate, de clemencia y nobleza, y también de cómica ineptitud e hipocresía, utiliza un arquetipo de conspiración general y una serie de personajes comunes en algunas óperas turcas durante este periodo.³¹ La *ópera comique* de Gluck y Louis Hurtaut Dancourt *La rencontre imprévue* (1764) y *L'incontro improvviso*, de Haydn y Karl Frieberth (Eszterháza, 1775) –en realidad, una revisión del libreto de Dancourt y, en menor grado, de la música de Gluck– son, después de la música canónica de Mozart, los ejemplos mejor conocidos.³² *La schiava liberata*, de Niccolò Dommelli (*Ludwigsburg*, 1768; libreto de Gaetano Martinelli)³³ y la ópera inconclusa de Mozart *Zaide* (1779-80, libreto de Johann Andreas Schachtner) son otras dos óperas sobre este tema que permanecen hoy en los márgenes de los repertorios. *Tarare* (París, 1787), de Antonio Salieri, y su adaptación italiana *Axur* (Viena, 1788), hacen referencia a esta estructura argumental, como también lo hacen *L'arabo cortese* (Nápoles, 1769) de Giovanni Paisiello, y el segundo acto de *Isabelle e Rodrigo* (Venecia, 1776) de Pasquale Anfossi. *La caravane du Caire* (París 1783), de André Grédry, fue tal vez la única ópera sobre este tema con más éxito durante este periodo, con 506 representaciones que se prolongaron hasta el siglo XIX. Junto a ésta y otras versiones operísticas sobre esta historia a finales del siglo XVIII, este tema se encuentra también en innumerables ballets importantes de la segunda mitad del siglo, y, al menos, en forma hablada, en el repertorio del *théâtre de la foire* de comienzos de la segunda década del siglo XVIII, como ha mostrado Thomas Betzwieser; además, como sugirió W. Daniel Wilson, era comparablemente popular en la escena alemana.³⁴

³¹ Thomas Betzwieser, "Die Europäer in der Fremde: Die Figurenkonstellation der Entführung aus dem Serail und ihre Tradition" en *Mozarts Opernfiguren: Grosse Herren, rasender Weiber, gefährliche Liebschaften*, ed. Dieter Borchmeyer (Berna, Haupt, [1991]), págs. 35-48, describe algunas formas en las que también difiere de su tradición; las dos principales son la presentación de Blonde como inglesa y la trama tergiversada al final, por la cual el bajá descubre no sólo que Belmonte no es su hijo (como en el libreto de Bretzner en el Stephanie basa el suyo), sino que es el hijo de su antiguo enemigo.

³² Véase Helmut Wirth, "Gluck, Haydn y Mozart Drei Entführungsoptern", en *Opernstudien: Anna Amalie Abert zum 65. Geburtstag* (Tutzing, Schneider [1975]), págs. 25-35, para un estudio de las relaciones entre estas dos óperas. La ópera de Gluck se tradujo también al alemán y se representó primero como *Die unvermuthete Zusammenkunft* (Frankfurt, 1772).

³³ Este trabajo fue el modelo para el libreto de Bretzner *Belmont und Constanze*, puesto en música por Johann André en 1781. El libreto de Bretzner fue revisado, a su vez, por Gottlieb Stephanie, para Mozart. Véase el artículo de Marita P. McClymonds "Schiava liberata, La". *New Grove Dictionary of Opera*. Londres, McMillan (1992); 4:217-18.

³⁴ Betzwieser, *Exotismus und Türkenoper*; pág. 215 y ss. W. Daniel Wilson, *Humanität und Kreuzzugsideologie um 1780*. Nueva York, Peter Lang, 1984; págs. 27-31.

El serrallo es también un elemento central en óperas que no repiten el esquema de cautiverio, rescate y clemencia. Por tomar sólo dos ejemplos bien conocidos, la enormemente popular *Les trois sultanes*, de Favart y Paul-Cesar Gibert, que consiste en la dominación amorosa de un sultán aburrido y abúlico por la astuta esclava francesa Roxelane, trata también sobre la política del serrallo; e incluso el aislamiento de la Bella (*Zémire*) en un país extranjero y su encarcelamiento por una monstruosa Bestia (*Azor*) en *Zémire et Azor* (1771), de Jean-François Marmontel y André Grétry, podría considerarse relacionada con las historias de serrallo corrientes en la época.

Sin embargo, a pesar de la dependencia del serrallo como espacio para las historias turcas en el siglo XVIII, las versiones sobre el Oriente dieciochesco que he examinado difieren de las representaciones literarias posteriores estudiadas por Lisa Lowe y otros, así como del repertorio operístico posterior, al no concentrar de manera típica las características del “otro” en la simple imagen de voluptuosa mujer oriental, sino más bien distribuir estas características entre una variedad de personajes-tipo divididos por clase y sexo.³⁵

Hombres *alla turca*: dos caras de una moneda oriental

Ya hemos apuntado que el estilo *alla turca* en la ópera del siglo XVIII está asociado a una exagerada masculinidad (bravuconadas, fiereza, interés obsesivo por dominar). Estas cualidades altamente sexuales están, pues, trazadas según un estilo orientalizante clásico, y con clara diferenciación étnica. No obstante, pese a la claridad referencial del estilo *alla turca*, los personajes operísticos masculinos marcados por este *topos* musical no constituyen un grupo monolítico, y las cualidades “orientales” que presentan están adscritas, de forma variada y versátil, a estereotipos familiares en la ópera. W. Daniel Wilson señala que las cualidades de “carácter turco” de los personajes islámicos masculinos que el siglo XVIII optó por representar eran complicadas y a menudo ambivalentes.³⁶ Desde los primeros días de las Cruzadas, el musulmán fue marcado a un tiempo como cruel y sensual, bárbaro y sibarita, aventurero e indolente; a mediados del siglo XVIII, y en particular durante la guerra ruso-turca de 1768-74, cuando se demuestra públicamente la debilidad del Imperio Otomano, y (no por casualidad) cuando fueron escritas la mayoría de las óperas “turcas”.³⁷ Las dualidades del viejo estereotipo

³⁵ Lisa Lowe, *Critical Terrains*; Ralph Locke, “Reflections on Orientalism in Opera and Musical Theatre”, *Opera Quarterly* 10, núm. 1 (1993), págs. 48-64; y “Constructing the Oriental ‘Other’: Saint-Saëns’s *Samson et Dalila*”. *Cambridge Opera Journal* 3 (1991), págs. 261-302; James Parakilas, “The Soldier and the Exotic: Variations on a Theme of Racial Encounter”, *Opera Quarterly* 10, núm. 2 (1993-94), págs. 33-56 y núm. 3 (1994), págs. 43-70.

³⁶ Wilson, *Humanität und Kreuzzugsideologie*, págs. 27-31.

³⁷ *Ibid.*, pág. 32.

fueron modificadas y complicadas con el deseo de representar al turco (o una versión del turco) como casi cristiano o, al menos, como ilustrado. Wilson describe cómo estos conceptos potencialmente incompatibles de carácter turco se dividían entre los ilustrados bajás y los carnales y descontrolados “equivalentes de Osmin” (término mío, no de Wilson). Los primeros tienden hacia la Ilustración, pese a su propensión hacia la crueldad irracional; su “nobleza” se reconoce como tal en virtud de su parecido con la administración de clemencia y justicia por parte de personajes tales como el emperador Titus, de Mozart y Caterino Mazzola,³⁸ o por la ordenada transferencia de poder a la siguiente generación, como la representada en *Idomeneo*, de Mozart y Giambattista Varesco. Los segundos estaban completamente sumidos en la barbarie y la superstición; los turcos de clase baja (guardianes del serrallo y derviches) representan el anti-ideal; sus indeseables características “orientales” se reforzaban con cualidades comparables a aquéllas de los bufones de la ópera cómica (vg., Leoporello o Papageno). Estos personajes pierden el control en lugar de contenerse (recuérdese la jubilosa descripción del Osmin de Mozart sobre las múltiples torturas que le esperan a Pedrillo); no tienen intereses más allá de los suyos propios; en vez de tener en mente un principio elevado o un bien mejor, son hipócritas (a diferencia de los bajás que, al menos, eran claros sobre sus deseos y motivos) y no conocen sus propios límites, ni en apetito ni en virtud.³⁹

Aunque los bajás de estas óperas de serrallo estaban marcados, de un modo u otro, por la música *alla turca* (véase más abajo), los usos más extravagantes y predominantes del *topos* se dan en conexión con los personajes turcos de clase baja. Estos usos consisten no sólo en los recursos melódicos, armónicos y rítmicos apuntados antes, sino también en el uso de falsos términos turcos (por ejemplo, el “*illab, illab, ba, ba*” de Calandro en *La rencontre imprévue*) y de lengua franca (un lenguaje simplificado y rudimentario que combinaba elementos de lenguas romances, utilizado por los marineros en todo el Mediterráneo). Sin embargo, como ocurre con el estilo *alla turca* en música instrumental, los principios compositivos usados en conexión con estos personajes de clase baja son, al menos, tan importantes como los recursos melódicos, rítmicos y armónicos más locales. La deficiencia e incoherencia, como estrategias compositivas que ya hemos descrito, caracterizan en distintos grados las exigencias de la situación dramática y la naturaleza específica del papel del turco de clase baja. El despliegue de estas características que hace Mozart en el retrato de Osmin, difiere, de modo

³⁸ Aunque este personaje nos es más conocido por el de Mozart de *La clemenza di Tito*, el libreto original fue escrito por Metastasio en 1734, y puesto en música más de treinta veces antes de Mozart. Entre las versiones del texto más importantes antes de Mozart, se encuentran las de Caldara, Hasse (dos veces), Jommelli, Galuppi y Gluck.

³⁹ La pérdida de perspectiva de Osmin forma parte aquí del mismo fenómeno cómico que el final de la diatriba de Figaro contra las mujeres en *Le nozze di Figaro*; ambos representan la interrupción de la retórica controlada, la pérdida de un sentido del público y un ensimismamiento antisocial. Véase el artículo de John Platoff “*The Buffa Aria in Mozart’s Vienna*”, en *Cambridge Opera Journal* 2 (1990); págs. 99-120.

interesante, del uso que hace Haydn de las mismas características para representar a Calandro (derviche) en *L'incontro improvviso*. Una comparación de los dos sugiere cómo los principios de la composición "*alla turca*" podían ser puestos al servicio de los efectos dramáticos.

Estos dos personajes nos recuerdan el carácter extranjero del escenario, pero sus funciones dramáticas, que en parte derivan de sus ocupaciones, son bastante diferentes. Osmin, el guardián del serrallo, es seguramente peligroso, representando la crueldad bárbara del típico turco; Calandro, un derviche mendigo sin poder sobre los personajes principales, tiene un papel mucho menos directo en la intriga, y funciona más como una mancha de exótico color local.⁴⁰ El aria de Osmin "*O, wie will ich triumphieren*" demuestra gráficamente el principio de incoherencia con sus repentinos cambios de *topos*: del parloteo a las amenazadoras notas en valores de blanca, saltos de octava para ridiculizar al héroe, coloratura en tresillos, ilustrando cada uno un punto particular del texto, pero ninguno desarrollándose inevitable o previsiblemente fuera del otro, y todos ellos invocando diferentes decorados de resonancias sociales y musicales. El eclecticismo temático de este tipo (aunque, normalmente no en este grado) es característico de las arias bufas cantadas por personajes sin asociaciones orientales. Sin embargo, las referencias explícitas a la etnia de Osmin, así como a su clase, confieren a la "incoherencia" del aria de Osmin resonancias exóticas y cómicas. Además, la impresión de carácter caprichoso expresado por la incoherencia del aria refuerza la posibilidad de que Osmin pueda, de repente, entrar en una violencia "orientalmente" excesiva e inmotivada.

El aria de Calandro "*Noi pariamo Santarelli*", en la que explica a Osmin la verdad escondida tras su fachada de mendicante virtud, demuestra también el principio de incoherencia, aunque de modo distinto. Los cambios repentinos y fraseológicamente extraños en las indicaciones dinámicas y en la orquestación del *ritornello* sugieren gestos bruscos, incluso grotescos (en especial, el *forte* en un solo tiempo del c. 4) y establece la expectativa de peculiaridad (ejemplo 10). Motívicamente y tópicamente es mucho menos variada que la de Osmin "*O, wie will ich triumphieren*"; aun así, los tres diferentes motivos que componen el movimiento hacia la dominante (cc. 18-24), con silencios entre medias, dan la impresión de retahíla improvisada, con una conexión estructural muy débil (ejemplo 11). La forma de conjunto es la expresión más fuerte de incoherencia. Como en el aria de Osmin, ésta tiene múltiples repeticiones del inicio del texto, y a este respecto sugiere una forma de rondó. Sin embargo, a diferencia del aria de Osmin, no posee episodios de contraste (el material de la exposición basta para todo el aria), ni la iteración central del texto (cc. 35-57) funciona realmente como una sección de desarrollo, aunque la sección inicial funciona con bastante clari-

⁴⁰ Betzwieser, "*Die Europäer in der Fremde*", págs. 44-45, comenta sobre la inusual integración del papel de Osmin en *Die Entführung*.

dad como una exposición. Esta mezcla de sonata, rondó y elementos estróficos no es particularmente inusual entre las arias bufas de Haydn, las circunstancias particulares dan significados específicos a los recursos generales; en este ejemplo la formal “confusión” o “verborrea” –un recurso cómico normal– se identifica con el carácter turco de Calandro. Sin embargo, este personaje muestra ser, al final, algo más que un charlatán, con la repetición final del texto inicial en una versión considerablemente variada del tema inicial –en modo menor (ejemplo 12)–. Haydn no utiliza ni la tónica menor, ni la medianta menor en el aria anterior para anticipar este giro repentino; no puede ser justificado por motivos “puramente musicales”. Antes bien, funciona como confirmación de nuestra sospecha inicial de que este personaje no tiene sentido de la proporción, ni instinto para el “decoro” formal.

Ejemplo 10 Haydn, *L'incontro improvviso*. Núm. 8, Calandro, “Noi pariamo Santarelli”; cc. 1-6

Ejemplo 11 Haydn, “Noi pariamo Santarelli”; cc. 18-23

Ma la bor-sa in-tan-to a - van-za, e man - gia - mo in ab - bon-dan - za in ab - bon - dan - za in ab - bon - dan - za, e be - via - mo, co - me va, e be - via - mo, co - me va.

Ejemplo 12 Haydn, “Noi pariamo Santarelli”; cc. 88-92

noi pa - ria - mo San - ta - rel - li, San - ta - rel - li, e truf - fia - mo que - st'e quel - li, que - st'e quel - li.

Si Osmin es más virtuosísticamente incoherente que Calandro, y su incoherencia se suma a la amenaza que representa, entonces el derviche de Haydn es sorprendentemente más deficiente en la competencia retórica y musical. Sus deficiencias socavan cualquier supuesta autoridad religiosa, y refuerza su condición de figura hecha para ser ridiculizada. Su casi monomotívico “*Castagno, castagna*” ejemplifica esto totalmente, con su casi dependencia de motivos de notas repetidas, la repetición casi inmediata de cada unidad motívica y el estancamiento armónico de cada frase. Armónicamente el “*Castagno, castagna*” de Calandro también exhibe deficiencias llamativas; no sólo las frases son sorprendentemente estáticas, sino que la conducción de las voces es a menudo “errónea” (por ejemplo, el salto de séptima en el bajo del c. 2 al 3, y la conducción paralela de las voces en los cc. 29-36 (como se ve en el ejemplo 13).

Ejemplo 13 Haydn, *L'incontro improvviso*. Número 6, Calandro, “*Castagno, castagna*”; cc. 1-4

[Allegretto]

a) Vn. I
 Vn. II
 Vla.
 Bajos

Haydn, “*Castagno, castagna*”; cc. 24-36

b)

Chich, blich, lu - lu - ga - gne, mec - sa - che - sa ton - fi - lù:

Ejemplo 13b (cont.)

chich, blich, lu - lu - ga - gne, mec - sa - che - sa ton - fi - lü.

A la música de Mozart para Osmin no le faltan deficiencias intencionales, pero están combinadas, como suele ser habitual, con otras características, de modo que la impresión general del personaje no es sólo de vacío ridículo, sino de vacío aterrador y amenazante. Por ejemplo, el *envoi* del aria de Osmin "*Solche bergelauf'ne Laffen*" ("*Erst geköpft, dann gehangen*"), con su extraordinaria repetición anacrúsica de *mi b*, y su dependencia de ritmos de corchea-corchea-negra, así como el mínimo contenido del texto y el uso exclusivo de armonías de tónica y dominante, proyecta la idea de un hombre no sólo "abrumado por la ira", sino también estancado en la idea simple y con sólo una forma de expresarla (ejemplo 14). Y los doce compases y medio iniciales de pedal de tónica en "*O, wie will ich triumphieren*" de Osmin, y la cuádruple repetición de este rudimentario material inicial a lo largo del aria (en cada ocasión aparece tras una pausa, como si fuera lo único que Osmin pudiera idear) sugieren también pobreza de invención al servicio de una incontrolable y caprichosa cólera.⁴¹

Ejemplo 14 Mozart, *Die Entführung aus dem Serail*. Número 3, Osmin, "*Solche bergelauf'ne Laffen*", cc. 147-158

[Allegro assai]

Erst ge - köpft dann ge - han-gen, dann ge - spiest auf hei-ssen
 Stan-gen, dann ver - brannt, dann ge - bun-den und ge - taucht, zu-letzt ge -
 schun-den. Erst ge - köpft dann ge - han-gen, dann ge - spiest auf hei-ssen Stan-gen,

["Primero decapitado, luego colgado, luego empalado en estacas ardientes, luego quemado, luego atado y sumergido y por último desollado."]

⁴¹ Mientras que Betzwieser, en "*Die Europäer in der Fremde*", señala en general que Osmin es esencial en la dramaturgia de *Die Entführung*, el estudio de Thomas Bauman W. A. Mozart: *Die Entführung aus dem Serail* (Cambridge, Cambridge University Press [1987]; págs. 66-71) describe cómo la música de Osmin combina *alla turca* y otros elementos para formar un complejo retrato operístico.

Los bajás no exhiben la extravagante incoherencia o las diferencias lingüísticas de los personajes turcos de clase baja. En realidad, en las tres óperas con más cercana afinidad examinadas aquí (*La rencontre imprévue*, *L'incontro improvviso* y *Die Entführung*) los bajás apenas cantan nada.⁴² Esto podría ser considerado una deficiencia; ciertamente, no hay otro personaje-tipo de importancia comparable en la ópera de este periodo, que no esté de forma tan habitual sin voz. Alain Grosrichard ofrece una explicación de esto. Analiza la estructura del serrallo (o, al menos, del serrallo fantástico), con su complicada colección de eunucos negros y blancos, sordomudos, niños y mujeres, como glorificación deliberada del poder del gobernante que expone en negativo todas las características que supuestamente posee éste (fuerza, capacidad sensorial, edad adulta y masculinidad).⁴³ La ausencia característica del gobernante en la mayoría de las escenas del serrallo funciona, según Grosrichard, como otro modo de aumentar la impresión de su poder despótico. La imaginación del espectador (ya estimulada al mirar a escondidas dentro de un reino secreto) es alimentada por la exagerada sensación de posibilidades sugeridas a la inversa, es decir, por la colección de negativos del serrallo. Así, la estrategia orientalizante de estas representaciones operísticas "sin voz" del bajá sugeriría la inmensidad de su poder al excusarle de las reglas estéticas del género, y al presentar un conjunto de otros personajes opuestos en todo o que reflejan sus cualidades en negativo. Al mismo tiempo, estas óperas también representan su poder como irracional, al negarle un medio de expresión normal en un personaje operístico, a saber, el persuasivo poder de la retórica musical. En otras palabras, si el público no puede experimentar las capacidades retóricas y expresivas del bajá, su evidente poder no tiene medios racionales de comprensión y sólo puede ser entendido como caprichoso e injusto.

En la escasa música correspondiente a la figura del bajá en otras óperas distintas a las tres mencionadas más arriba, existe una combinación típica más o menos neutral de materiales nobles y alguna de las características *alla turca* asociadas también con el turco de clase baja. Así, el aria del sultán en *Zaide*, de Mozart, incluye no sólo majestuosos ritmos con puntillo y melodías triádicas, sino también los recursos típicos del *alla turca* del trino escrito (ver ejemplo 15a) y pasajes al unísono ligeramente adornados (15b). Éste es el punto en el que describe su furia (la belicosidad del musulmán típico). En *La caravane du Caire*, de Grétry, el bajá canta una melodía alabando a Francia y lo francés; cuando llega al admirable carácter guerrero del francés, Grétry utiliza el mismo recurso *alla turca* de adornada textura de unísono (ejemplo 16).⁴⁴

⁴² Nada en *Die Entführung*, y sólo en los recitativos y el último concertante en las otras dos.

⁴³ Alain Grosrichard, *Structure du sérail*; 3ª parte, "L'ombre du sérail".

⁴⁴ Se podría leer en esta idea que, puesto que el "nosotros" encuentra versiones modificadas de nosotros mismos en "ellos", así "ellos" se encuentran a sí mismos en "nosotros". Dado el sofisticado exotismo de la partitura completa, no es inverosímil que Grétry buscara este mensaje (véase el estudio de Betzwieser *Exotismus und Türkenoper*, págs. 317-32, para un comentario detallado de esta obra).

La primera aparición del sultán en esta ópera está enmarcada por una marcha instrumental que incluye la *batterie turque*. En *L'incontro improvviso*, la única aparición del sultán está precedida por un intermezzo que utiliza percusión *alla turca*, y el coro final (único momento en el que canta) también incluye estos instrumentos. La *batterie turque* también aparece en oberturas para "situar la escena" –el lugar al que sólo el bajá y el turco de clase baja pertenecen realmente (el primero gobierna y el segundo trabaja; el resto o bien son esclavos o visitantes)–. Así, a diferencia del turco de clase baja, el bajá es un personaje claramente ambivalente, marcado como turco por la música ceremonial que lo rodea y por ciertos momentos de su propia música, y representado como europeo por su acto de clemencia; en ambos casos se vuelve al mismo tiempo insuficiente y todopoderoso por su pequeño o inexistente papel cantante.

Ya sea estable o ambivalente, terrorífico o ridículo, inepto o (en parte) admirable, el turco de clase baja y el bajá están unidos, en lo que respecta a raza y sexo, por recursos musicales *alla turca* comunes. Además, estos personajes están conectados por la relativa claridad de sus orígenes y funciones, a pesar de la característica vacilante de los bajás o sultanes entre el despotismo "oriental" y los conceptos "europeos" de justicia.⁴⁵

Ejemplo 15 Mozart, *Zaide*. Número 9. Sultán Solimán, "Der stolze Löw lässt sich nicht zähmen", cc. 110-114.

[Allegro] Fl. + Ob.

a)

Vns. *f* Fl. + Ob. *p*

Er brül - let mit furcht - ba - rer

Stim - me er brül - let mit furcht - ba - rer

[...él ruge con terrible voz ...]

⁴⁵ Cf. los comentarios de Bauman sobre la versión de Stephanie al hacer del bajá un renegado europeo, en lugar de un verdadero turco en la ópera de Mozart *Die Entführung*; págs. 32-35.

Mozart, "Der stolze Löw lässt sich nicht zähmen"; cc.119-125.

b)

Ket - - - ten in Trüm - men, die Ket - ten in

[“...cadenas en pedazos sobre el suelo...”]

+ Fl., Ob.

Trüm - men, in Trüm - men zur Erd'. die Ket - ten in Trüm - men zur Erd'

Ejemplo 16 André Grétry, *La caravane du Caire*. Acto segundo, "Air du Pacha"; cc.158-162

[Allegro]

Brü-lant de vo-ler aux com-bats, Brü-lant de vo-ler aux com-bats!

[“...ardiendo por volar al combate...”]

¿Mujeres alla turca?

Las mujeres del serrallo son étnica, musical y dramáticamente distintas de sus captores. Sin embargo, comparten con ellos una característica, a saber, una clara división de clases. El nivel más alto comprende normalmente a una princesa u otra mujer noble, con las que el bajá es, de algún modo, socialmente igual; el siguiente nivel está formado por un grupo de mujeres menos deseadas por el bajá y, a menudo, presentadas como sirvientas o seguidoras de la heroína cautiva. Estas mujeres podían ser europeas, como en la obra de Mozart *Die Entführung* y sus fuentes directas e indirectas, pero también podían ser de origen indeterminado, a menudo oriental. Entre las heroínas, la princesa Rezia en *La rencontre imprévue*, de Gluck, y en *L'incontro improvviso*, de Haydn, es persa, y su salvador, Alí, es príncipe de Balsora (Basora, actualmente sur de Irak). Zéline en *La caravane du Caire*, de Grétry, es la "hija de un nabab", por lo tanto india; su amado, Saint Phar, al contrario que el Alí de Rezia, es francés. La Zaide de Mozart es de origen indeterminado en la ópera y (si se considera la amplia tradición de óperas) se puede interpretar como no indígena. El original de Voltaire, sin embargo, la revela como hija de Allazim, ministro del sultán, y por lo tanto como musulmana. Su amado, Gomatz, no es identificado en la ópera con ninguna etnia, mientras que el original de Voltaire lo identifica como hermano de Zaide.

Las esclavas tienen un origen aún más indeterminado que las heroínas, aunque sus nombres sugieren a menudo orígenes distintos al europeo. Balkis, por ejemplo (en la ópera de Gluck y Haydn), parece referirse a Balquis de Yemen, "la belleza árabe a la que el rey Salomón dirige sus más apasionadas palabras", y Dardane (Haydn, Gluck) podría referirse bien a los descendientes de los troyanos (los dardanos) o bien a uno de los varios gobernantes de Asia Menor llamados dárdanos.⁴⁶ Otros nombres de esclavos (por ejemplo Almaïde, en *La caravane du Caire*, Scerifa, en *Isabella e Rodrigo*, de Anfossi) tendrían referentes menos específicos, pero siguen sonando orientales. Además de las heroínas y las sirvientas, habría esclavas que cantarían a coro o danzarían, y cuya única función es mostrar el ambiente del serrallo.

Incluso las mujeres con nombres exóticos y apariencia oriental o, al menos, de orígenes no europeos son rara vez descritas como musicalmente exóticas; en particular, el *topos alla turca* no se utiliza casi nunca como medio de expresión para estas mujeres. Incluso Almaïde, la celosa sultana de Grétry, carece por completo de características musicalmente turcas. Mas aún, la clase de cromatismo sinuoso asociado a mujeres exóticas en

⁴⁶ Kabbani, *Europe's Myths of Orient*, pág. 22; *Paulys Realencyclopädie der Classischen Altertumswissenschaft*, ed. Georg Wissowa, Druckenmuller, Stuttgart, 1863-1963; "Dardanida" y "Dardanos".

el siglo XIX también está, en general, ausente de estas descripciones de mujeres orientales del siglo XVIII.⁴⁷

Dos efectos relacionados pero distinguibles resultan de esto. El primero es que la distancia entre los señores del serrallo y sus cautivas permanece clara e inequívoca. El estilo *alla turca*, como hemos visto, manipulaba elementos del vocabulario musical europeo dominante para representar amenaza e ineptitud, barbarie y crueldad, esplendor y desolación. Todo acerca del *topos alla turca* proclama un cambio total o un debilitamiento de los valores estéticos -y por extensión políticos- europeos. Al mismo tiempo, pese a las implicaciones bastante claras del *topos alla turca* con respecto al estilo musical de finales del siglo XVIII, el *topos* mismo tiene un léxico bastante limitado y (especialmente en la ópera) límites relativamente claros. Esta combinación de claridad y negatividad funciona para objetivar y alienar los caracteres definidos por el *topos*. El segundo efecto es que las mujeres del serrallo permanecen como parte de “nuestro” mundo expresivo y, de este modo, esto incide en una variedad y profundidad de asociaciones no disponibles para los turcos. Incluso las mujeres no desesperadas de forma evidente por abandonar el serrallo no exhiben de forma clara características musicales exóticas. Rana Kabbani señala que, en las pinturas orientalistas decimonónicas, los guardas y guardianes del harén son, a menudo, de piel oscura y aterradores, mientras que las habitantes del serrallo son casi siempre de piel clara (frecuentemente identificadas como circasianas) e indistinguibles de las pinturas de mujeres europeas.⁴⁸ Las diferencias estilísticas en los serrallos operísticos del siglo XVIII reflejan esta distinción visual, sustituyendo (y sin duda complementando a veces) con el *topos alla turca* la diferencia visual de los señores del harén.⁴⁹

La calidad “doméstica” de los temas musicales usados para las mujeres en estas óperas es reforzada por sus semejanzas con personajes-tipo de ópera sin serrallo. Las princesas cautivas, por ejemplo, se asemejan todas en un grado u otro a las amantes nobles de otros subgé-

⁴⁷ Véanse, por ejemplo, *George Bizet: Carmen* de Susan McClary, Cambridge, Cambridge University Press (1992), págs. 51-58; “Constructing the Oriental ‘Other’”, de Locke; y el ensayo de Richard Taruskin en *The Exotic in Western Music*, ed. Jonathan Bellman. Northeastern University Press (1998).

⁴⁸ Kabbani, *Europe's Myths of Orient*; pág. 78 y 81.

⁴⁹ El documento visual de la ópera cómica en el siglo dieciocho es, cuando menos, muy superficial. Sin embargo, en una famosa imagen pictórica de una producción de ópera quizás de *L'incontro improvviso* en el *Essterbáza* de Haydn, los ocho personajes masculinos (cuatro de los cuales son probablemente sirvientes que no cantan) están marcados como turcos mediante turbantes y togas sobre pantalones anchos (el personaje femenino -presumiblemente Rezia- viste abiertamente vestimentas europeas). Ninguno de los personajes está maquillado para aparentar piel oscura (en realidad, como señala Daniel Heartz, las cabezas de los solistas están hechas de marfil). Las producciones modernas añaden a menudo diferencias de color en la piel a las diferencias en las vestimentas. Véase Daniel Heartz, *Haydn, Mozart and the Viennese School, 1740-1780*. Nueva York, Norton (1995); pág. 388, para un estudio de este cuadro, y pág. 293 para ver una bella reproducción de él.

neros de la ópera. Todas tienen al menos un aria heroica en las que se mezclan desafío hacia el bajá y fidelidad hacia sus amantes, y tienen también, de forma típica, un aria sentimental mediante la cual puede ser activada la empatía del público (en *Die Entführung*, la empatía y la admiración se llegan a tocar una con otra, cuando el aria "*Martern aller Artern*" sigue directamente a "*Traurigkeit*"). De este modo, aunque las etnias reveladas de las heroínas cautivas no son todas, en realidad, europeas, las heroínas son, al menos en sus cruciales manifestaciones solistas, "semióticamente" europeas.⁵⁰ La heroica aria en do mayor de Rezia "*Or vicina a te mio bene*" en *L'incontro improvviso* de Haydn, por ejemplo, puede compararse tanto en música como en texto con la famosa aria en do mayor de Konstanze "*Martern aller Artern*"; ambas arias se basan en el estereotipo de la ópera seria de la altisonante elocuencia de la noble heroína.⁵¹ El aria de Gluck "*Ab! qu'il est doux de se revoir*", de Rezia, utiliza el mismo estilo musical sin el elemento del desafío. Y la conmovedora "*Ab! sur moi vengevous*" de Zéline en *La caravane du Caire*, utiliza alguna de las mismas figuras italianas de la plegaria que entona Rezia por su liberación: "*S'egli è vero, che dagli astri*" en *L'incontro improvviso* (núm. 41).

Los personajes femeninos secundarios de estas óperas cumplen varias funciones. Blonde, en *El Rapto* y Belmont und Constanza, y Balkis y Dardane en *L'incontro improvviso*, y éstas dos junto con Amine en *La rencontre imprévue*, son todas seguidoras de las princesas cautivas, como lo es la "esclave française" en *La caravane du Caire*. La lealtad europea, afirmada con fuerza por la Blonde de Mozart, es única entre estos personajes; incluso la Blonde de Bretzner no es inglesa (podemos suponer que es española, como Konstanze, pero sus orígenes están tan poco claros como los de la mayoría de las otras mujeres con papeles secundarios). Las claramente no occidentales seguidoras y sirvientas en las obras de Gluck, Haydn y Grétry cumplen con la doble función (en algunos casos contradictoria) de ayudar a la princesa en su intento por huir, y de transmitir el lánguido ambiente del serrallo; su música refuerza este mensaje de doble sentido. Mientras se evita el orientalismo obvio (con una excepción), se sigue logrando comunicar alguno de los conceptos orientalistas comunes del serrallo.⁵²

⁵⁰ Wilson, *Humanität und Kreuzzugsideologie*, pág. 35-36; señala que al hacer al cautivo mujer y europea, fusiona el arquetipo de la trama de la cruzada con el arquetipo de la huida del serrallo. Mi argumento es que alguna de las princesas operísticas, y desde luego alguna de sus servidoras, combinan algunos aspectos de "carácter europeo" con un matiz de orientalismo, permitiendo así espacio para que el público condenase la injusticia del serrallo islámico y disfrutase el exótico atractivo de sus cautivas.

⁵¹ Rezia no demuestra la explícita disposición de Konstanze para soportar la tortura, pero está dispuesta para desafiar al bajá, y el tono heroico del aria confiere peso al latente desafío del texto.

⁵² La excepción es la segunda canción de Amine en *La rencontre imprévue*, "*J'ai perdu mon étalage*", que canta después de que Alí la rechace. Amine es la tercera cautiva del harén que pone a prueba y seduce al príncipe Alí, y la *batterie turque* se hace particularmente evidente cuando ella canta "*ba ba ba*" al final de algunas líneas.

Uno de estos conceptos del serrallo es la presencia de una multiplicidad de mujeres igualmente disponibles, o que encarnaba una infinitamente reproducible cualidad femenina, sugerido primero y más convincentemente por su poligamia institucionalizada. Grosrichard comenta de forma general acerca de las representaciones del serrallo: "La distinción entre hombre y mujer es auténtica, mientras que entre las mujeres sólo hay diferencias numéricas."⁵³ La descripción de las danzas en los aposentos de la esposa del *kabya* hecha por Lady Mary Wortley Montagu, citada más arriba, sugiere lo mismo; siglo y medio más tarde, el cuadro de Ingres *El baño turco*, con su laberinto de cuerpos femeninos más o menos indistinguibles recostados junto a una piscina embaldosada, comunica sin lugar a dudas el mismo mensaje de intercambiabilidad femenina. Como observa Rana Kabbani, "todas las mujeres del cuadro parecen clonadas de un mismo modelo, como si fueran representaciones de una mujer en una infinita variedad de poses."⁵⁴ Las versiones operísticas del serrallo no podían, por razones prácticas, presentar innumerables mujeres indistinguibles, pero consiguen sugerir, de variadas maneras, la calidad de multiplicación de las mujeres del serrallo. Por ejemplo, en *La caravane du Caire*, cuando la celosa esposa Almaïde decide conquistar al bajá, para que vuelva a enamorarse de ella, en su aria "*Du Pacha qu'on reveré*" (acto 2, escena 3), recluta un coro femenino para apoyarla y multiplicar sus esfuerzos, sugiriendo que el espectáculo de varias seductoras mujeres funcionaría mejor que con sólo los encantos de la propia Almaïde. Gluck y Dancourt no tienen una, sino tres mujeres que juegan a seducir al príncipe Alí "en favor de" su verdadero amor Rezia, a la que aún no ha visto. El libretista de Haydn reduce las seguidoras a dos, pero también repite el mismo juego con Alí. La ópera de Grétry no repitió el juego de seducciones, pero las series de canciones del segundo acto interpretadas por tres esclavas no identificadas describiendo sus reacciones frente a la esclavitud –las dos últimas parodiando ligeramente los estilos no franceses (un aria italiana casi concertística y una alemana casi folklórica)– ocultan de forma repetida y redundante cualquier sugerencia de identidad individual tras las afirmaciones de lealtad étnica.

Salvo este divertimento musical en estilos nacionales, y a excepción de la enojada aria de Amine en *La rencontre imprévue*, que mezcla el bajo estilo cómico con elementos *alla turca*, la música solista para los personajes secundarios femeninos ocupa normalmente un ámbito estilístico y expresivo medio: ni virtuoso, ni extremadamente elocuente, ni ordinaria-

⁵³ "Entre l'homme et la femme, la distinction est réelle, tandis qu'entre femmes il n'y aurait que des distinctions numériques" (Grosrichard, *Structure du sérail*; pág. 179).

⁵⁴ Kabbani, *Europe's Myths of Orient*, pág. 84. Norman Bryson, en *Tradition and Desire From David to Delacroix* (Cambridge University Press [1984], págs. 156-57) describe la obra de Ingres como un cuadro "sobre la repetición", con lo que se refiere no sólo a las figuras clonadas dentro de la pintura, sino a la reaparición de figuras y gestos de la pintura de su primera época.

mente cómico. Tanto entre las distintas óperas como dentro de cada una de ellas, la música de los personajes secundarios femeninos está suficientemente diferenciada, lo que literalmente no sugiere duplicación ni intercambio. Al mismo tiempo, ninguna de estas mujeres (con la excepción de la Almaïde de Grétry, que en cualquier caso, es más una antagonista que una seguidora) tiene un destacado perfil musical; cantan de forma adaptada al momento más que a su personalidad. Si no exactamente intercambiables, tampoco son individualmente memorables. Esto no es así en el caso de las heroínas de estas óperas; y lo que es igualmente importante, esto no es totalmente cierto para los papeles secundarios de mujeres en otras óperas del siglo XVIII. Algunas sirvientas de la ópera bufa, por ejemplo, poseen un carácter fuerte y consecuente (aunque no muy interesante); por supuesto, este carácter viene reforzado por el hecho de ser personajes individuales y no pertenecientes a un grupo de dos o tres cautivas del serrallo.

Una de las fantasías persistentes del serrallo era el escalofrío de lesbianismo que podría sentir el *voyeur* occidental.⁵⁵ Las *Lettres persanes* de Montesquieu sugieren que alguno de los asuntos indecorosos en la "parte de atrás" del serrallo incluían relaciones entre mujeres, y Jean Chardin escribió casi sin rodeos, en el relato de sus viajes en 1686, que las persas de los harenes eran a menudo "tríbadas". El argumento secundario de lesbianismo en las fantasías del serrallo forma parte de su proyección de lo "absolutamente ilimitado del placer" descrito por Malek Alloula, y entronca con el concepto igualmente extendido de las cautivas del serrallo (tanto esclavas como esposas) como libertinas y entregadas al goce sexual, viviendo sólo para el placer, logrando ese placer como y cuando fuera posible.⁵⁶

Hay que decir que lo que podía leerse (e incluso pintarse) no podía ser literalmente representado en escena. No obstante, la ópera no eludió por completo el sugerir que el serrallo fuera un lugar de iniciativa sexual femenina y, en general, de dominante placer sensual. Todos los personajes secundarios femeninos no europeos tratan en estas óperas de seducir (o recuperar mediante la seducción) bien al amado de la princesa (*La rencontre imprévue* y *L'incontro improvviso*) o al mismo bajá (*La caravane du Caire*); este tipo de conducta abiertamente seductora es inusual en las representaciones de mujeres en la ópera europea;

⁵⁵ Erica Rand, en "Diderot and Girl-Group Erotics" (*Eighteenth-Century Studies* 25 [1992] págs. 495-516), describe un ejemplo del temor ilustrado (masculino) a la colectividad y autonomía femeninas; Rand muestra como esa sensación de amenaza también estaba asociada a los placeres prohibidos del voyeurismo.

⁵⁶ Lisa Lowe, en *Critical Terrains*, págs. 70-72, argumenta que una función del erotismo homosexual del harén es sugerir un desafío al patriarcado. Yo no discrepo en lo que concierne a las *Lettres persanes*, pero en la medida en que el erotismo homosexual femenino es un tema en las óperas que estoy considerando, ésta es, en mi opinión, más una cuestión erótica que política. Chardin es citado por Kabbani en *Europe's Myths of Orient*, pág. 26. Malek Alloula, *The Colonial Harem*, Minneapolis. University of Minnesota Press (1986), pág. 95. Citado por Lowe en *Critical Terrains*, pág. 72.

incluso las sirvientas, que podrían insinuar la necesidad de un marido, no adulan ni engatusan como estas temporales moradoras del serrallo. En lo que respecta a la sensualidad, el acompañamiento de arpa para el divertimento de la esclava francesa en *La caravane du Caire* y el magnífico acompañamiento de corno inglés del aria de Dardane "*J'ai fait un rêve plus doux*" en *La rencontre imprévue*, sugieren placeres sensuales mediante la belleza pura del sonido musical.⁵⁷ Pero la música que contiene de forma más llamativa la fantasía orientalista del placer eterno, la multiplicación femenina y el "homoerotismo", conteniendo a su vez esa fantasía dentro de un marco dramático y musical doméstico, es el trío "*Mi sembra un sogno*" cantado por Rezia, Balkis y Dardane en *L'incontro improvviso*, de Haydn.⁵⁸

Las mujeres cantan este trío tras darse cuenta de que el príncipe Alí está cerca, y antes de decidir probar su fidelidad con la serie de falsas seducciones mencionadas más arriba. El texto de seis líneas se limita a indicar la sorpresa de ellas, y subrayar este inesperado cambio en los acontecimientos.⁵⁹ Haydn amplía este breve texto en una red sonora de diez minutos y 242 compases. Los tríos exclusivamente femeninos son en extremo inusuales en este repertorio; la plantilla, la orquestación (dos cornos ingleses más trompa y cuerdas) y la longitud de este *lento ensemble*, son únicos en la producción operística de Haydn.⁶⁰ Este conjunto tampoco tiene precedentes en la de Gluck. El aria de Dardane "*J'ai fait un rêve plus doux*", donde imagina que Alí está enamorado de ella, utiliza el tema del sueño con acompañamiento del corno inglés; sin embargo, ya se trate de un solo o de palabras dirigidas directamente a un interlocutor, este número es crucialmente diferente del de la obra de Haydn. Todo en la pieza de Haydn se representa fuera del sueño del serrallo sugerido en la primera línea del texto. Está compuesta en una forma de sonata bastante sencilla, pero la lánguida repetición de material musical menoscaba cualquier sentido de dirección o conducción asociado normalmente a esta forma musical. La combinación del *tempo* tranquilo, las repeticiones, y la falta de con-

⁵⁷ La orquestación de Gluck en toda *La rencontre imprévue* es sorprendentemente fastuosa e inusual, en particular las arias de Alí y Rezia; podría interpretarse esto como el serrallo proyectando su hechizo incluso sobre aquéllos que deberían escapar de sus garras.

⁵⁸ Helmut Wirth, en "*Gluck, Haydn und Mozart*", describe este trío como uno de los puntos álgidos en la ópera, dejando a un lado la caracterización bufa y entrando en el mundo de la ópera seria. Daniel Hertz, en *Haydn, Mozart, and the Viennese School*, pág. 386, la califica como "la música más gloriosa de la ópera".

⁵⁹ "*Mi sembra un sogno che diletta / la speranza che m'alletta / che mi trae fuor di me. / Si grata sorte, chi aspettava? / Tal ventura, chi pensava? / Io no certo per mia fe.*" ["Me parece estar en un delicioso sueño de esperanza que me cautiva y me saca fuera de mí. ¿Quién hubiera imaginado tal dichosa suerte? ¿Quién hubiera pensado en tal aventura? Desde luego, yo no, a fe mía."].

⁶⁰ La única comparación directa se encuentra en la ópera de Martín y Soler *Una cosa rara* (1786), donde la igualdad vocal de las dos campesinas y la reina representa una fantasía pastoral de un mundo sin distinciones sociales. Las tres mujeres de Mozart en *La Flauta Mágica* también una fantasía orientalista según algunas interpretaciones (véase Said, *Orientalism*, pág. 118) entrarían dentro de esta categoría, aunque ellas no tengan ningún número musical equivalente en longitud y expresión a los números de Haydn o Martín.

traste en el material temático expresan un sentido del tiempo congelado, de la inmutable unidad del Oriente. El extraordinario color de las tres voces femeninas en perfecta armonía transmite un placer puramente sensual, único en esta ópera y, por lo general, inusual en las óperas de Haydn, y el indistinguible entrelazado de las tres voces, marcado por exquisitas disonancias y ornamentación melódica, puede fácilmente escucharse como un simulacro de placer erótico lésbico, al ser interpretado por tres representantes del mismo sexo en lugar de por tres individuos distintos (ejemplo 17). Éste es, de hecho, uno de los pocos ejemplos donde encontramos (aunque brevemente) el “sinuoso cromatismo” asociado a las mujeres exóticas del siglo XIX. La ausencia de otros personajes en escena, y lo indeterminado de su interlocutor, estimulan en el público una postura voyeurística perfectamente en consonancia con otras representaciones del serrallo antes y después de finales del siglo XVIII.

Ejemplo 17 Haydn, *L'incontro improvviso*. Número 12, Rezia, Dardane, Balkis, “*Mi sembra un sogno*”; cc. 111-119.

["...yo no, a fe mía..."]

Habría que recordar que, a diferencia del *topos alla turca*, que denota con fuerza o evoca de lejos lo bárbaro-exótico más o menos sin reparar en el contexto, tanto en música

instrumental como en la vocal, los rasgos que he identificado en el trío de Haydn –quietud, color excepcional, partes entrelazadas con registro similar, etc.– no son intrínsecamente exóticos. Los varios momentos de comparable belleza en los movimientos lentos de los quintetos para cuerda de Mozart, por ejemplo, no evocan sensualidad oriental. El propósito de este momento en *L'incontro improvviso* y otros retratos operísticos femeninos en el *purdab* a finales del siglo XVIII es precisamente que esta combinación de elementos textuales, visuales y musicales permite conectar la representación orientalista de placeres prohibidos con una respuesta condicionada hacia la música bella no exótica. Como cautivas, las mujeres merecen comprensión; ésa es la razón por la cual los recursos musicales básicos utilizados no son “orientales”. Además, puesto que todas estas óperas terminan felizmente, el hecho de que las mujeres logren sus deseos tiene que estar justificado; la indolencia y lujuria palpables no podían ser recompensadas en ninguna comedia dieciochesca. Sin embargo, como no europeas en un marco imaginado como lugar de placer eterno, las moradoras del serrallo sugieren placeres no accesibles a las mujeres de las óperas europeas.⁶¹ Creo que fue exactamente la necesidad de representaciones múltiples de la mujer cautiva lo que impidió el desarrollo del estilo *alla turca* femenino en la ópera de finales del siglo XVIII. Como hemos visto, la claridad del *topos* funciona, de forma efectiva, para objetivar y caricaturizar al grosero y bárbaro turco de clase baja; las figuras más complejas de los bajás, bien evitan la cuestión cantando lo menos posible o bien utilizan los recursos *alla turca* para indicar la naturaleza de sus dominios más que el contenido de sus caracteres. Al faltar la autoridad o autonomía para convertir la barbarie oriental en clemencia, las compasivas mujeres exóticas de las óperas de serrallo, bajo autoridad masculina, estaban obligadas a expresar una suave súplica completamente reñida con cualquier gesto musical intrínsecamente exótico.

El exotismo musical de finales del siglo XVIII, por tanto, está irreductiblemente sexuado. Mientras que el exotismo masculino está claramente definido y es musicalmente evidente, el exotismo femenino en este periodo es difícil de percibir y depende de indicaciones no musicales. No obstante, ambos tipos de exotismo definen a los personajes a los que están unidos; el estilo *alla turca* incluye a cada musulmán, de manera explícita o implícita, dentro de la misma caricatura de fanfarronería bárbara, mientras que los recursos de multiplicación y sensualidad, definidos de forma menos clara, niegan a las cautivas del serrallo cualquier indivi-

⁶¹ Felicity Nussbaum analiza las ambivalencias inglesas sobre el serrallo en *Torrid Zones: Maternity, Sexuality, and Empire in Eighteenth-Century English Narratives*. Baltimore, Johns Hopkins University Press (1995); cap. 6, “*Femintopias: The Seraglio, The Homoerotic, and the Pleasures of 'Deformity'*”. Nussbaum argumenta aquí que el concepto del serrallo, y sus aparentes restricciones, era utilizado por escritoras como una forma de resistencia ante el control patriarcal existente sobre las vidas de las esposas inglesas. En otras palabras, lo que podría parecer como esclavitud y deformidad podía servir como amparo para la comunidad y la independencia femeninas.

dualidad particular. Tal vez más importante sea que los dos géneros de exotismo en este periodo activan una vertiginosa serie de oposiciones binarias, tanto entre los distintos personajes como dentro de cada uno de ellos: alguno de los binomios más evidentes son atracción y repulsión, simpatía y ridículo, bajeza y nobleza, simplicidad y complejidad, sensualidad y decoro. Todos estos binomios están desigualmente equilibrados; un lado de la oposición es siempre mejor o más familiar que el otro. Edward Said comenta que uno de los rasgos que definen el orientalismo es la posición de la dicotomía básica entre “nosotros” y “ellos”.⁶² Sin embargo, tal vez la manera más profunda en la que ambos géneros de exotismo dieciochesco se definen como orientalistas es la dependencia de ambos de lo familiar para definir el carácter del “otro”; el topos *alla turca* masculino consigue esto invirtiendo o mostrando en negativo los procesos y expectativas musicales “normales”, y el exotismo femenino de finales del siglo XVIII sugiere el carácter del “otro” utilizando técnicas de familiaridad y distanciamiento con simultaneidad ambivalente. ■

Traducción: **Pilar Recuero**

⁶² Said, *Orientalism*; págs. 44-46.



UNIVERSIDAD DE ALCALÁ

AULA DE MÚSICA

CURSOS DE ESPECIALIZACIÓN MUSICAL 2001-2002



TEORÍA ANALÍTICA

CHARLES ROSEN

Las sonatas para piano de Ludwig van Beethoven
3 y 4 de noviembre

PAUL ROBERTS

Capturando la imagen fugaz: la música para piano de Debussy y Ravel
17 y 18 de noviembre

JOEL LESTER

Teoría de la composición en el siglo XVIII
2 y 3 de marzo

LÁSZLÓ SOMFAI

Las sonatas de Joseph Haydn para piano solo.
Primera Parte: Teoría
6 y 7 de abril

CONSTANTIN FLOROS

Estructura y semántica en Gustav Mahler y Alban Berg
13 y 14 de abril

WALTER LEVIN

En torno a la "Suite Lírica" de Alban Berg
4 y 5 de mayo

TEORÍA

EUGENIO TRÍAS, DIEGO ROMERO DE SOLÍS y

BENET CASABLANCAS

Lecciones de Estética Musical (I)
"El Siglo XIX"
16 y 17 de febrero

HERMANN DANUSER

Lecciones de Estética Musical (II):
"Lo Bello y lo Sublime.
La estética musical de Johannes Brahms y Richard Wagner"
23 y 24 de febrero

BENET CASABLANCAS

El humor en la música: modelos metodológicos para una percepción lúdica y activa de la música
16 y 17 de marzo

SIGLO XX

YVAN NOMMICK

El lenguaje musical de Oliver Messiaen a la luz del "Cuarteto para el Fin del Tiempo"
10 y 11 de noviembre

MANUEL HIDALGO

Sobre su propia obra y la sintaxis no lineal
9 y 10 de febrero

PASCAL DUSAPIN

Proceso creativo y deconstructivismo
9 y 10 de marzo

HERMAN SABBE

Györgi Ligeti: aspectos de su obra, 1950-2000.
Teoría - Estética - Crítica.
27 y 28 de abril

COMPOSICIÓN

JOSÉ LUIS DE DELÁS

Curso de composición
Del 4 de noviembre al 28 de abril

ORQUESTA

ANTONI ROS MARBÀ

Consideraciones sobre la dirección de orquesta
17 y 18 de noviembre

ARTURO TAMAYO

Curso de dirección de orquesta contemporánea
Del 15 de diciembre al 3 de febrero
Prueba de selección: 15 de diciembre



UNIVERSIDAD DE ALCALÁ

AULA DE MÚSICA

CURSOS DE ESPECIALIZACIÓN MUSICAL 2001-2002



PEDAGOGÍA DE PIANO

RICARDO DESCALZO

La enseñanza del repertorio contemporáneo para piano en el grado elemental y medio
1 y 2 de diciembre

RITA WAGNER

Curso teórico-práctico dirigido a los profesores de piano de grado elemental y medio
2, 3 y 9, 10 de febrero

MARISA PÉREZ

La programación de la clase de piano en la etapa de formación elemental: 2º año
16 y 17 de febrero

FERENC RADOS

Las sonatas de Joseph Haydn para piano solo. Segunda parte: Interpretación.
20 y 21 de abril

ALMUDENA CANO

La preparación del futuro pianista profesional durante la etapa intermedia
11 y 12 de mayo

PEDAGOGÍA DE CUERDA

JAAP SCHRÖDER

Interpretación del repertorio antiguo para instrumentistas de violín barroco o moderno
19 y 20 de enero

JEFFREY IRVINE

Técnicas pedagógicas en la enseñanza de la viola
16 y 17 de marzo

SHEILA NELSON

Interrelaciones entre la enseñanza elemental y avanzada del violín
13 y 14 de abril

IRENE SHARP

Planteamientos didácticos en el aprendizaje artístico y técnico del violonchelo
27 y 28 de abril

PEDAGOGÍA DE VIENTO

VICENTE ZARZO

Clase teórico-práctica de la técnica en la enseñanza de la trompa
12 y 13 de enero

INTERPRETACIÓN INSTRUMENTAL

JOSEP COLOM

PIANO
Del 9 de octubre al 21 de mayo

ISABEL VILÁ

VIOLÍN
Del 20 de octubre al 11 de mayo

ENRIQUE DE SANTIAGO

VIOLA
Del 21 de octubre al 11 de mayo

LLUÍS CLARET

VIOLONCHELO
Del 31 de octubre al 14 de mayo

EDUARDO MARTÍNEZ

OBOE
Del 10 de octubre al 31 de mayo

JOSÉ LUIS ESTELLÉS

CLARINETE
Del 29 de octubre al 27 de mayo

MAGDALENA MARTÍNEZ

FLAUTA
Del 15 de octubre al 31 de mayo

CLASES MAGISTRALES

FERENC RADOS

PIANO Y MÚSICA DE CÁMARA
Del 27 de octubre al 5 de mayo

BERNARD GREENHOUSE

VIOLONCHELO
24 y 25 de noviembre

LORAND FENYVES

VIOLÍN
20 y 21 de abril
Prueba de admisión: 2 de abril